

Wojciech Baluch

Dramaturgia

Słowa kluczowe: adaptacja, doświadczenie, postdramat, kultura, polityka, dramaturg, reżyser, autor, pisanie na scenie, wspólnota, kierownik literacki, fikcja, kontrnarracja, przemiana

To, co w dramaturgii najciekawsze, to przemiana, jaka dokonała się na jej gruncie w ostatnich latach. Oczywiście czas, w którym rodziła się nowoczesna dramaturgia, różni się w sposób znaczący w poszczególnych krajach. W wypadku Niemiec, w których korzenie dramaturgii sięgają XVIII wieku, określenie „w ostatnich latach” musi się wydawać nieadekwatne. Jeśli jednak chcemy na dramaturgię spojrzeć przez pryzmat performatyki, to zawężenie perspektywy oglądu do przemian, jakie zaszły w teatrach przełomu XX i XXI wieku, wydaje się najbardziej płodne. Choć należy jednocześnie pamiętać, że historia kształtowania się nowoczesnej dramaturgii potrafi oświetlić wiele współczesnych zjawisk.

O wadze przemian zachodzących w dramaturgii w ostatnich latach zaświadcza natężenie publikacji dotyczących jej oraz zawodu dramaturga. W Polsce „Notatnik Teatralny” w całości poświęcił swoje dwa numery z 2010 roku zawodowi dramaturga. Amerykańskie wydawnictwo Routledge wydało w 2015 roku obszerny tom *The Routledge Companion to Dramaturgy*, w którym znalazły się prezentacje rozwoju nowoczesnej dramaturgii w szesnastu wybranych krajach oraz kilkadziesiąt esejów tematycznych badaczy z całego świata. Niezwykle ciekawe autorskie propozycje ujęcia nowoczesnej dramaturgii przedstawili André Lepecki w artykule *Dramaturgy on the Threshold* (2001) oraz

Cathy Turner i Synne Behrndt w książce *Dramaturgy and Performance* (2008). Sama liczba tekstów poświęconych dramaturgii i zawodowi dramaturga nie wydawałaby się jednak tak znacząca, gdyby nie to, że większość z nich podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie, kim jest dramaturg i czym jest nowoczesna dramaturgia. Jedni autorzy zagadnienie to formułują wprost jako temat rozważań, u innych staje się ono zauważalnym celem wywodu. Tak częste stawianie pytania o specyfikę dramaturgii w ostatnich dwóch dekadach kontrastuje z tekstami wcześniejszymi, które pomimo radykalnych niejednokrotnie zmian w estetyce twórczości dramaturgicznej w większości nie miały problemów, czy też wątpliwości, czym jest opisywany przez nich przedmiot.

Równie symptomatyczną kwestią dla dostrzeżenia wagi zmian, jakie zachodzą w sztukach przedstawieniowych i wokół nich, jest stawiane przez dzisiejszych badaczy, a także praktyków pytanie o zawód dramaturga. Mogłoby się wydawać, że osoba dramaturga stanowi część refleksji nad dramaturgią. Tak było jednak dopóty, dopóki praca osoby przygotowującej dramaturgię polegała na wypełnieniu lub przekroczeniu obowiązujących w danym czasie poetyk dramatu. W momencie odrzucenia porządków poetyki jako zasadniczego punktu odniesienia przede wszystkim dla teatru artyści tej dziedziny sztuki zostali zmuszeni do doraźnego tworzenia dla swojej pracy pola odniesień, zależnego bardziej od ich indywidualnych, aktualnych działań i odwołań aniżeli usankcjonowanego zewnętrznie i utrwalonego w tradycji modelu dramaturgii. Co jednak interesujące, wraz z zanikaniem klasycznych poetyk dramatu, które określały w miarę stabilne modele dramaturgii, nie zniknęły osoba dramaturga ani potrzeba pracy nad dramaturgią. Przeciwnie – w krajach, w których zawód dramaturga był dobrze ugruntowany (Niemcy, Czechy, Austria), wzrosło zainteresowanie jego pracą, w innych – jak choćby w Polsce – pojawiła się nowa profesja. W teatrach zaczęto zatrudniać (najpierw do pojedynczych projektów, potem także na etaty) dramaturgów, a Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna w Krakowie otworzyła kierunek poświęcony ich kształceniu. Sformalizowanie zawodu dramaturga w Polsce i powracające pytania o zakres jego kompetencji potwierdzają wagę przemian zachodzących w dziedzinie sztuki dramaturgii.

Znacznie ciekawszą jednak konsekwencją emancypacji refleksji nad zawodem dramaturga od dramaturgii jako możliwej do uchwycenia specyfiki jego działań jest praktyka obecnych badaczy sztuk przedstawieniowych. Opisują oni zadania wykonywane przez dramaturga jako te, które nie polegają bezpośrednio na tworzeniu dramaturgii, ale ją w pewien sposób dookreślają lub oświetlają. Jeśli bowiem weźmiemy pod uwagę konieczność przygotowania propozycji repertuarowych, rozumianych jako wyraz pewnej linii ideologicznej teatru lub strategii kształtowania społeczności widzów danego teatru, dostrzeżemy, że zadanie to wpisuje się w obszar kompetencji współczesnego dramaturga. Sposób funkcjonowania instytucji teatru w obszarze społecznym, dobór spektakli, organizacja wydarzeń oraz projektów performatywnych, czy wreszcie szeroko rozumianych działań z zakresu marketingu to zadania, na

których kształt dramaturg ma niejednokrotnie istotny wpływ. Umiejętności dramaturgiczne są zatem coraz częściej wykorzystywane na bardzo różnych obszarach aktywności współczesnej instytucji teatru. W pewnym metaforycznym przybliżeniu można powiedzieć, że dramaturg przyczynia się do kształtowania dynamicznego procesu życia teatru. Niemniej w praktyce nie mówimy o dramaturgii repertuaru lub dramaturgizowaniu marketingu. Jednocześnie nie sposób zrozumieć specyfiki najnowszej dramaturgii bez uwzględnienia zaangażowania dramaturga w wymienione działania samej instytucji teatru. Charakterystyka najnowszej dramaturgii teatralnej nie ogranicza się zatem do efektywnego opisu ogólnych jej właściwości, ale otwiera się także na przykłady praktycznych działań samego dramaturga.

Te dwie cechy, otwarcie na praktyczny wymiar dramaturgii oraz wzajemne oświećlanie się pojęć, dobrze określają specyfikę refleksji nad najnowszą dramaturgią oraz sposób jej rozumienia. Podobnie bowiem do pary centralnych dla omawianego tu zagadnienia pojęć dramaturgia i dramaturg również pozostałe terminy i kategorie, które wyznaczają zakres pojęcia nowoczesna dramaturgia, nie składają się w żadną większą całość, określoną przez wspólne cechy, lub chociażby uporządkowaną siatkę powiązań. W wypadku nowej dramaturgii możemy zatem raczej mówić o pracy pojęć w przestrzeni sztuki, kultury i polityki aniżeli o wypracowywaniu wspólnego pola dla różnorodnych typów dramaturgii. Z tego właśnie względu pojęcie „najnowsza dramaturgia” okazuje się niezwykle płodne zarówno na gruncie aktywności artystycznej, jak i refleksji humanistycznej.

Dynamiczny rozwój najnowszej dramaturgii nie skutkuje jednak pojawieniem się jej nowych definicji czy całościowych nowych ujęć. Przeciwnie – w większości opracowań o charakterze ogólnym klasyczne rozumienie dramaturgii stanowi model późniejszych ujęć jako przetwarzany i podważany, choć narzucający się schemat myślenia o układzie zdarzeń lub działań zmierzającym do określonego celu. W tym sposobie formułowania zadań dramaturgii i zarazem dramaturga nietrudno dostrzec schemat klasycznej akcji dramatycznej. W szerszej perspektywie twórczej dramaturgia traktowana jest wciąż jako kompozycja, która jednak obejmuje nie tylko zdarzenia tworzące akcję dramatu, ale także wszelkie porządki działań twórczych układające się w znaczącą całość. Praca dramaturga oprócz tekstu może zatem obejmować organizację współpracy grupy teatralnej (artystów) lub tworzenie pewnej spójnej płaszczyzny porozumienia z widzami. Również w zakresie opracowania ideologii dramaturgia nadal pozostaje w zasięgu oddziaływania koncepcji wyrastającej z pojęcia „kompozycja”, rozumianego w tym wypadku jako spójna strategia.

Właściwie całą drogę dramaturgii do jej nowoczesnej formy daje się opowiedzieć jako mniej lub bardziej radykalną próbę odejścia od jej wąskiego klasycznego modelu, który koncentrował się wokół estetycznego wymiaru dramatu. Już w teatrze Gottholda Ephraima Lessinga w XVIII wieku w Niem-

czesze cele reformy tej instytucji wykraczały znacznie poza nową estetykę przedstawiania wydarzeń. Lessing, wskazywany przez większość autorów prac o dramaturgii jako pierwsza osoba, która pełniła w teatrze funkcję dramaturga, stawiał bowiem przed teatrem zadania wykraczające poza wymiar artystyczno-rozrywkowy, które miały prowadzić do uczynienia zeń instytucji ważnej społecznie. Sam zajął pozycję głównego krytyka, którego uwagi zmierzwały do pogłębienia przekazu przedstawień oraz uczynienia ich narzędziem edukacji. Kolejnym twórcą, który pojawia się w refleksji nad pracą dramaturga jako punkt zwrotny w rozwoju dramaturgii, jest Bertolt Brecht. Jego krytyka mieszczańskiego modelu teatru stała się wzorcowa dla późniejszych twórców teatralnych w zakresie uwalniania się od powierzchownej estetycznej atrakcyjności klasycznej akcji. Dzieła zniszczenia, tak przynajmniej mogłoby się wydawać, dokonała estetyka postmodernizmu wraz z dość swobodnie rozumianą ideą dekonstrukcjonizmu.

Wyznaczony powyżej okres od XVIII wieku do współczesnych czasów postmodernizmu (w wypadku sztuki teatralnej nawet postdramatu) wyczerpał w zasadzie wszelkie możliwe sposoby nicowania akcji dramatycznej. W większości prac poświęconych nowoczesnej dramaturgii to właśnie modele twórczości teatralnej z tego okresu służą za podstawę opisywania jej najnowszych dziejów. Tymczasem nowoczesna dramaturgia wydaje się przekraczać wszystkie wcześniejsze modele twórcze wraz z postmodernizmem i postdramatem. Stanowi raczej wyraźny zwrot aniżeli rozwinięcie czy kontynuację. Dlatego w opisie tego zjawiska twórczego najpierw dokonam prezentacji kategorii, pojęć oraz systematyk, które składają się na drogę dramaturgii zmierzającej do emancypacji ze schematu umiejętnie zakomponowanej akcji dramatycznej. Później postaram się wskazać przykłady lub możliwości najnowszych działań dramaturgicznych, które wymykają się także imperatywowi dowodzenia swojej niezależności od klasycznych modeli twórczości.

Elementem, od którego wypada zacząć, jest oczywiście budowa dramatu. W ujęciu klasycznym jej kształt determinowała wybrana poetyka dramatu, głównym konstruktorem dramaturgii pozostawał zaś dramatopisarz. Zadaniem zespołu twórców przygotowujących przedstawienie teatralne było najczęściej jedynie zaadaptowanie wybranego tekstu, wraz z wpisaniem w niego dramaturgią, do określonych warunków scenicznych oraz horyzontu odbiorczego swoich widzów. Mogłoby się wydawać, że wraz z rozluźnieniem klasycznych rygorów budowy dramatu, a później wręcz rewoltą skierowaną przeciw gorsetowi nieznośnych zasad estetycznych, którą lokuje się na początku XX wieku, dokonało się ostateczne przesilenie, które wyrzuciło kwestię tradycyjnej dramaturgii poza horyzont zainteresowania twórców teatralnych, lub przeciwnie, teatr zwróci się w stronę osoby dramaturga jako jedyne go zbawcy wśród wszechogarniającego chaosu antyakcji, antybohaterów czy aktów likwidacji świata przedstawionego. Wystarczy jednak rzut oka na historię teatru i dramatu, żeby się przekonać, że nic takiego się nie wydarzyło. Główny-

mi prawodawcami w twórczości dramaturgicznej nadal pozostawali dramatopisarze. Cóż bowiem z tego, że na nice wywracali dotychczasowe modele akcji i budowy dramatu, skoro efektem ich pracy wciąż pozostawała zakomponowana w sposób przemyślany całość, która jako skończony projekt stanowiła dla reżysera i aktorów punkt odniesienia niemożliwy do zlekceważenia.

W takiej sytuacji nie powinna dziwić popularność badań prowadzonych pod szyldem *from page to stage*, które stanowiły silny nurt naukowy jeszcze w latach dziewięćdziesiątych. Należy jednak podkreślić, że to chwytliwe hasło wykraczało w sposób istotny poza opozycję tekst literacki (sztuka słowa)–przedstawienie teatralne („uprzestrzennienie” działań). Dobrym przykładem możliwości, jakie otwierało ono przed badaczami teatru, jest komentarz do dramatu Sarah Kane *Psychoza 4.48* (1999), który Cathy Turner i Synne Behrndt zamieściły w swojej książce *Dramaturgy and Performance*. Zgodnie ze słowami autorek dramat Kane nie ogranicza się do wymiaru literackiego, ale stanowi swoisty performans zakomponowany w przestrzeni i czasie. Przy czym, jak podkreślają, nie chodzi o jego potencjał sceniczny, ale właśnie pewną rzeczywistą teatralność, która domaga się nie tyle prostej realizacji, co jej uzupełnienia (Turner, Behrndt 2008: 30). Mogłoby się wydawać, że Turner i Behrndt, nazywając tekst literacki performansem, wyrwały dramat spod władzy dyskursu literackiego. Zaszeregowanie jednak dzieła Kane jako kompozycji w przestrzeni i czasie ponownie przywraca władzę dramatopisarza/dramaturga nad dramatem, tym razem w znacznie poszerzonych, pozaliterackich granicach. O ile bowiem sam tekst dramatu można skracać lub rozbudowywać, utrzymując jednocześnie świadomość, że autorem wybranych elementów przedstawienia jest dramatopisarz, o tyle naruszenie kompozycji stanowi często ingerencję, która podważa całość konceptu autorskiego. Chociaż więc praktyka teatralna w XX wieku obfituje w liczne często bardzo głębokie ingerencje w teksty napisanych dramatów, to jednak dominujący sposób myślenia o dramaturgii jako spójnie zakomponowanej całości znacznie wyżej stawia dramatopisarza i znajdującego się w sporze z nim reżysera (inscenizatora) aniżeli dramaturga, który lepiej wpisuje się w model negocjatora niż spierającego się o swoje prawa autorskie antagonisty.

Na tle dominacji duetu dramatopisarz–reżyser (inscenizator) w całym wieku XX bardzo instruktywny pozostaje przypadek Niemiec, gdzie – jak już wspomniałem wcześniej – dramaturg od dawna miał ugruntowaną pozycję w teatrze. Co istotne, powodem takiego stanu rzeczy nie był jednak odmienny typ dramatu literackiego, ale inny model pracy teatralnej, którego przywoływany w opracowaniach poświęconych dramaturgii i dramaturgowi prawodawcami stali się Gotthold Ephraim Lessing, Erwin Piscator i Bertolt Brecht. Dla Piscatora dramaturgia okazała się ważnym narzędziem aktywizowania i obiektywizowania historii. Brecht dążył do formy teatralnej, która pozwalałaby oddziaływać na widzów przez symulowane doświadczenie, a zatem jakąś formę ich zaangażowania. Oczywiście praktyka wszystkich trzech wspomnianych twórców niemieckich wyrastała z krytyki zastanych modeli estetycznych.

Cele, jakie stawiali przed swoimi teatrami, pociągały jednak za sobą całkowicie nowy typ zadań, jakie musiały wypełnić ich zespoły. I to właśnie ten nowy typ zadań był jednym z głównych czynników, które przyczyniły się do pojawienia się w niemieckich teatrach dramaturgów.

Drugim wymiarem twórczości teatralnej, jaki warto omówić w kontekście formowania się nowoczesnej dramaturgii, jest praca zespołowa. Obecna w teatrze w zasadzie od jego początków w XX wieku stała się ważnym elementem autorefleksji wielu wybitnych twórców teatralnych. Szczególnie interesujący dla rozważań nad kwestią pozycji autora jest przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy awangardowe grupy teatralne wypracowały tak zwaną metodę pisania na scenie. Jej głównymi cechami było tworzenie tekstu (lub jego części) na bieżąco, podczas prób teatralnych, przez zespół, którego członkowie dostarczali wykorzystywanych później cytatów literackich, dokumentów lub własnych tekstów. Tak otwarta, wspólnotowa forma wytwarzania tekstu przedstawienia usuwała w zasadzie w cień dramatopisarza jako autora tekstu wyjściowego, przeznaczonego do analizy i twórczej adaptacji. Pozbawiony się autorytetu dramatopisarza, grupy teatralne przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nie odrzucały jednak postulatu pewnej spójności aktu twórczego, który mimo swojego patchworkowego charakteru zmierzał do wypracowania akceptowalnej przez wszystkich ideologii lub – w innym wariantcie – zbudowania wspólnoty międzyludzkiej. W ten sposób autorstwo indywidualne zastąpione zostało zbiorowym. Wciąż jednak ważnym kryterium oceny rezultatów pracy twórczej pozostawała umiejętność zestrojenia wielu elementów przedstawienia w pewną spójną kompozycję: słów, działań czy głosów. Ostatnim z wymiarów przedstawienia, który zostanie omówiony przed przejściem do charakterystyki najnowszych zabiegów dramaturgicznych, jest relacja dramat/przedstawienie–widz/odbiorca. Także w tym wypadku publiczność dwudziestowiecznego teatru poddana została licznym eksperymentom, które rozbiły bezpieczną pozycję widza, ugruntowaną wcześniej przez dziewiętnastowieczny teatr mieszczański, oparty na filarach iluzji i estetyzacji. W teatrze mieszczańskim widz mógł z perspektywy oceniającego obserwatora bez lęku poddawać się przyjemności oglądania zarówno świata przedstawianego, jak i sposobów jego uobecniania na scenie. Od czasu gdy aktorzy zaczęli coraz częściej wkraczać w przestrzeń widowni, aby widzów uczynić częścią działań teatralnych, przebieg wydarzeń stał się jednak na tyle nieprzewidywalny, że prosta znajomość konwencji oraz schematu linii dramaturgicznej okazała się niewystarczająca. Dramaturgia przemieniła się tym samym z opracowanej kompozycji w szereg działań i improwizowanych na bieżąco zachowań, które do teatru wprowadziły żywioł performatywny – działanie w miejsce przedstawiania i interpretowania.

Przełamanie bariery skutecznie oddzielającej aktorów od widzów nie ograniczało się jedynie do fizycznych interwencji. Silnie rozwijający się nurt teatru politycznego sprawił, że teatr w znacznym stopniu odszedł od modelu przed-

stawienia jako fikcyjnego obrazu naszego świata lub jego mikrokosmosu. Nowym zadaniem, jakie zaczęto stawiać przed spektaklem, stało się bowiem nie odzwierciedlanie, ale zmienianie rzeczywistości. W tym zwrocie teatralnym nietrudno dostrzec analogię do znacznie szerszego w kulturze przesunięcia zainteresowania ekspresją symboliczną z jej funkcji opisowych w kierunku wymiaru performatywnego.

Performatywność sztuki teatralnej stała się więc aspektem opisanych powyżej zmian w kierunku zaangażowania widza zarówno we współtworzenie (głównie przez interpretację) tekstu dramatu, współobecność w przedstawieniu, jak i w uczestnictwo w przemianach życia społecznego. Nowoczesna dramaturgia, podążając wyznaczonym przez poprzedników tropem i korzystając z przyzwyczajenia widzów do nietypowych modeli, dokonuje przesunięć, które pozwalają mówić wręcz o rewolucyjnej zmianie w sposobie rozumienia dramaturgii. Ponieważ nie polega ona jednak na kreowaniu nowej spójnej podstawy twórczej, jej opis ograniczę siłą rzeczy do wskazania wybranych, charakterystycznych działań, częściowej systematyki oraz analizy nowych pojęć.

Trzymając się porządku zaproponowanego w poprzedniej części tego wywodu, zacznę od pracy nad tekstem. Tradycyjnym zadaniem dramaturga (wykonywanym często też przez reżysera) była adaptacja dramatu, polegająca na dostosowaniu tekstu do warunków technicznych i społecznych. Współcześnie adaptacją zajmuje się znacznie częściej dramaturg, co jednak ważniejsze, zakres tego pojęcia uległ znacznemu poszerzeniu. Adaptacja przesunęła się bowiem znacząco w stronę kreacji dramaturgicznej. Wyjaśniając tajniki dobrej adaptacji dramaturgicznej, Piotr Gruszczyński, sam mający spore doświadczenie dramaturgiczne, podkreśla, że polega ona na pójściu własną drogą. Tylko wtedy, jego zdaniem, dramaturg może znaleźć wspólnotę z dziełem i jego autorem. Dając dramaturgowi prawo do swobodnych poszukiwań ostatecznego kształtu adaptacji, Gruszczyński podkreśla mimo wszystko potrzebę powinowactwa, jakiego dramaturg powinien szukać w relacji z autorem adaptowanego tekstu. Zupełnie inny stosunek do autora wyraża Sebastian Majewski w udzielonym Janowi Czaplińskiemu wywiadzie, w którym wyjaśnia, że „jego jedyną powinnością wobec tekstu źródłowego jest uczynienie go jeszcze głębszym, mądrzejszym i atrakcyjniejszym [...]. Nie czuję natomiast żadnych powinności wobec autora” (Majewski 2010: 195). Jednym z istotnych zagadnień związanych z nową dramaturgią staje się zatem kwestia autorstwa, czyli praw do powstającego tekstu, a także praw do przetwarzania tekstu wyjściowego.

Przeobrażenia, jakim ulega tekst w trakcie adaptacji, pozostają tym samym jedynie narzędziem dramatyzacji stosunku twórców do przetwarzanego materiału. Nie chodzi bowiem tylko o zaznaczenie intertekstualnych powiązań, ale raczej o ustanowienie indywidualnego stosunku do przetwarzanych treści. Dobrym przykładem takiej nowej praktyki dramaturgicznej jest dramat *Twardy gnat, martwy świat* Mateusza Pakuły, który opowiada o ukradzionej młodemu twórcy sztuce. W rzeczywistości dramat parodiuje powieść Mar-

cina Obuchowskiego, co sam Pakuła określa jako kradzież. Dla niego ważne było bowiem pytanie natury etycznej, czy można kraść dzieło innego autora w imię robienia dobrej sztuki. Ustanowienie takiej relacji z tekstem źródłowym przekracza zdecydowanie narzędzia, jakie wytworzyła klasyczna już dziś metodologia intertekstualizmu. Warto dodać, że już Brecht prezentował charakterystyczny dla nowoczesnej dramaturgii stosunek do tekstu źródłowego, którego nie odróżniał od adaptacji. Przerabiając tłumaczenie wystawianej w teatrze *Damy kameliowej*, zdecydował nie zamieszczać w programie informacji o przeróbkach, a cała sprawa skończyła się procesem.

Nowoczesna dramaturgia nie tylko rozwija się wokół relacji dramaturg-autor adaptowanego dzieła, ale także redefiniuje samo źródło, jakim w poprzednim stuleciu był najczęściej dramat literacki, czasem utwór epicki. Dla nowego pokolenia tekst dramatu to często jeden z wielu materiałów źródłowych. Współczesna adaptacja, oprócz tradycyjnych czynności przystosowawczych do nowego medium, polega bowiem na znalezieniu w wykorzystywanym materiale momentu dramaturgicznego, na określeniu własnego stosunku do źródła, którym mogą być dramat, powieść, historia, kolekcja, dokumenty archiwalne, doświadczenia zespołu itd. W ten sposób punkt ciężkości przesuwają się z samego artefaktu, którym wcześniej zazwyczaj był tekst dramatu, na badanie własnego stosunku do niego, rozwijanie refleksji nad jego oddziaływaniem, poszukiwanie w nim momentu dramaturgicznego.

Praca z rozległym materiałem jako podstawą adaptacji to jedna z przyczyn pojawienia się w teatrze dramaturga, któremu niejednokrotnie powierza się zadanie opracowania całości wykorzystywanych źródeł i zapanowania nad nimi. W teatrze Piscatora był to często cały zespół dramaturgów. Później funkcję tę pełnił najczęściej kierownik literacki (lub współpracownik literacki reżysera). O ile jednak literat w teatrze zajmował się raczej wyjaśnieniem dramatu w szerokim kontekście refleksji humanistycznej, o tyle dramaturg częściej działa intuicyjnie, a gromadzony przez niego materiał pełni raczej funkcję inspiracji niż wyjaśnienia.

Wydaje się, że dramaturga odróżnia od kierownika literackiego także to, że często stanowi on integralny element całego zespołu. Nie chodzi przy tym o znaną z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych duchową czy artystyczną wspólnotę, do której mógł należeć zaprzyjaźniony znawca literatury (kierownik literacki), ale raczej o pełnione przez dramaturga funkcje oraz wynikające stąd zadania. Lista tych zadań stanowi w zasadzie wciąż rozwijający się spis. Biorąc jednak pod uwagę jego relację z reżyserem oraz całością zespołu, można wyróżnić co najmniej trzy podstawowe funkcje dramaturga: asystent, kreatywny krytyk i krytyczny współpracownik. W pierwszym wypadku dramaturg zajmuje się gromadzeniem materiału, jego selekcją, przygotowaniem komentarzy, w czasie prób pomaga reżyserowi i zespołowi orientować się w rozległych często źródłach, na podstawie których toczy się praca. Od kreatywnego krytyka oczekuje się, że jego uwagi staną się inspiracją do dalszych poszuki-

wań zespołu. Z kolei zadaniem krytycznego współpracownika jest umożliwienie zdystansowania się reżysera (i całego zespołu) od wybranej perspektywy pracy. Długotrwały proces prób prowadzi często do utraty dystansu wobec tworzonego dzieła. Dramaturga nazywa się często w tym kontekście „trzecim okiem”, kimś, kto potrafi spojrzeć na proces twórczy z zewnątrz. Bywa zatem i tak, że dramaturg opuszcza pewną liczbę prób (jeśli oczywiście pracuje według modelu stałej obecności przy pracy nad przedstawieniem), aby powrócić po jakimś czasie i spojrzeć na wyniki pracy „świeżym, niewykłanym okiem”.

Drugim powodem potrzeby zdystansowania się od perspektywy utrwalającej się w procesie pracy twórczej jest postulat uwzględnienia perspektywy widzów. W teatrze reżysera (inscenizatora) tekst podporządkowywano jego wizji, którą następnie widzowie powinni byli odczytać lub uchwycić w procesie recepcji. W teatrze dramaturgów (Sztarbowski 2010), rozwijającym się w czasach zwrotu performatywnego, najważniejsza stała się aktywność samych widzów, którzy opierając się na swoich zindywidualizowanych perspektywach odbioru dzieła, dopełniają go w procesach rozumienia, a także innych typach reakcji. Od dramaturga oczekuje się zatem, że będzie łącznikiem między zespołem a różnorodnymi grupami widzów.

Z przedstawionego do tej pory zarysu działań dramaturga wyłaniają się pewne paradoksy, które jednak stanowią jedną z immanentnych cech tego zawodu. Dramaturg jest integralną częścią zespołu, a jednocześnie pełni funkcję „zewnętrznego oka”, łącznika z odbiorcami. Oczekuje się od niego sprawowania pieczy nad spójnością poszczególnych elementów procesu twórczego oraz jego efektu oraz umiejętności rozbicia zbyt skostniałych schematów, generowania impulsów do wyjścia zespołu poza horyzont utrwalaony na danym etapie pracy. Zadania dramaturga nie ograniczają się do samego dzieła. Często pomaga on w budowaniu odpowiedniej atmosfery w zespole. Zgodnie z charakterem swojego zawodu musi jednak potrafić zarówno wesprzeć członków zespołu, jak i stanowczo się im sprzeciwić. Część reżyserów najbardziej ceni sobie bliski, często przyjacielski kontakt z dramaturgiem.

Pozycja dramaturga we współczesnym teatrze wpływa oczywiście na kształt przedstawień. Zwolniony z obowiązku posłuszeństwa wobec dzieła literackiego, a nawet poszukiwania jego głębokiego sensu, dramaturg dokonuje nie tyle adaptacji, co opracowania/wypracowania materiału dramaturgicznego. Jak wyjaśniają autorki książki *Dramaturgy and Performance*, opracowanie/wypracowanie (ang. *devising* – wymyślić, zakroić) tekstu oznacza wymyślanie go od początku bez opierania się „na z góry określonej dramaturgii” (Turner, Behrndt 2010: 159). W rezultacie powstają dzieła o różnorodnym stopniu spójności. Nie chodzi jednak o zwykłe rozluźnienie rygoru strukturalnego. Przyglądając się współczesnemu polskiemu teatrowi, nietrudno dostrzec, że w jednym i tym samym przedstawieniu znajdują się fragmenty o całkowicie swobodnym przebiegu, które sąsiadują niejednokrotnie z klasycznymi rozwiązaniami dramaturgicznymi. Wydaje się, że powodem takiego stanu rzeczy jest przesunięcie

zainteresowań twórców z samego tekstu na obszar ludzkiego doświadczenia. Znacznie ważniejsze od sporu o autorytet tekstu (realizować go czy podważać) staje się samo doświadczenie pracy nad nim, obejmujące stosunek do tekstu, pamięć procesu jego wypracowywania, a także relacje międzyludzkie, swoista „dramaturgia doświadczenia”.

Perspektywa, jaką wyznacza najnowsza dramaturgia, obejmuje również szeroki plan instytucjonalny produkcji artystycznej. Osoby mające w swoim dorobku doświadczenie twórczej pracy przy dramaturgii przedstawień zatrudniane są często na stanowiskach dramaturga teatru, dyrektora, kiedy indziej kuratora wybranych projektów, które wykraczają poza jasno wyznaczone ramy instytucji teatru. Tendencja ta przyczynia się do tego, że – obok refleksji nad dramaturgią samego przedstawienia – coraz częściej mówi się także o dramaturgicznym wymiarze funkcjonowania instytucji, określającym warunki prezentowania przedstawień oraz ich produkcji. Odchodzenie od czysto estetycznego klucza doboru przedstawień, składających się na repertuar danego teatru czy festiwalu, na rzecz projektu bardziej ideologicznego sprawia, że każde wydarzenie artystyczne staje się potencjalnym przedmiotem sporu politycznego. Obecność owego sporu odkrywają czasem dopiero analiza lub komentarz w mediach, kiedy indziej ujawnia się on bezpośrednio za sprawą protestów różnych grup społecznych lub interwencji dyrektora, który uzna, że dana praca nie spełnia oczekiwanych warunków. Za każdą taką interwencją czy decyzją stoi wiele okoliczności, które obejmują czynniki społeczne, organizacyjne oraz finansowe. Tym samym instytucja teatru, a także i inne instytucje sztuki stają się terenem negocjacji, czasem zaś nawet polem walki o władzę, racje czy wręcz wpływy finansowe między różnymi aktorami przestrzeni publicznej. Przestrzeń pracy instytucji przemienia się więc w przestrzeń działań o charakterze dramaturgicznym. Rozstrzygnięcie toczącego się w jej ramach sporu nie zawsze jest z góry zaplanowane, działania instytucji powinny jednak uruchomić przedsięwzięcia, które wyzwolą energię społeczną i poprowadzą do zmiany zastanego porządku.

Dramaturgia najnowsza to zjawisko wciąż rozwijające się i tym samym wymykające ostatecznym dookreśleniom. Z jednej strony pojęcie dramaturgii otwiera się na coraz to nowe obszary życia artystycznego i społecznego, z drugiej strony do jego opisu powracają tak klasyczne koncepcje, jak rozumienie dramatyczności jako działania zmieniającego istotne relacje. Różnica między nowoczesnością a klasycznymi poetykami dramatu polega jednak na tym, że interesujące dramaturgów relacje wykraczają znacznie poza granicę świata przedstawionego, obejmując różnorodne aspekty i uporządkowania świata, w którym żyjemy na co dzień. Performatywny charakter najnowszej dramaturgii ujawnia się natomiast w tym, że uwolniona w działaniach dramaturgicznych energia ma nie tyle wykreować alternatywę dla naszej rzeczywistości (świat fikcyjny lub kontrnarrację), ile stać się zaczynem skutecznej przemiany nas samych.

Literatura cytowana

- Lepecki 2001: André Lepecki, *Dramaturgy on the Threshold*, „Maska Journal” 2001, t. 16, nr 1–2 (66–67), s. 26–29.
- Majewski 2010: *Rozmowa z Sebastianem Majewskim*, rozmawiał Jan Czapliński, „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58–59, s. 194–201.
- Sztarbowsky 2010: Paweł Sztarbowsky, *Teatr dramaturgów*, „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58–59, s. 64–73.
- Turner 2010: Cathy Turner, *Nowe dramatopisarstwo a praca nad sztuką, w nurcie dividing theatre* (2008), „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58–59, s. 158–155.
- Turner, Behrndt 2008: Cathy Turner, Synne Behrndt, *Dramaturgy and Performance*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2008.

Literatura polecana

- André Lepecki, *Dramaturgy on the Threshold*, „Maska Journal” 2001, t. 16, nr 1–2 (66–67), p. 26–29.
- „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58–59.
- The Routledge Companion to Dramaturgy*, red. Magda Romanska, Routledge, London–New York 2015.
- Cathy – pp. Turner, Synne Behrndt, *Dramaturgy and Performance*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2008.
- Liesbeth Wildschut, *Dramaturg tańca jako sojusznik choreografa* [w:] *Świadomość ruchu*, red. Jadwiga Majewska, Korporacja Ha!art, Kraków 2013, s. 221–240.